

## Un exilio místico y materno: *Vinyan* de Fabrice du Welz

Arnaud Duprat de Montero  
Université Rennes 2

*Merci Fabrice*

Si la palabra *exilio* hace referencia a un viaje forzado y muchas veces definitivo por razones políticas, suele evocar también los sentimientos que experimenta la persona obligada a dejar su país: tristeza, soledad, añoranza, afán de volver a pisar su tierra y frustración por no poder llevar la vida deseada. Estos sentimientos explican que los autores místicos españoles del siglo XVI, como Santa Teresa de Jesús o San Juan de la Cruz, emplearon las palabras *exilio* o *destierro*<sup>1</sup> para referirse a la vida terrestre, a su “cautiverio” y a su “misericordia” (SANTA TERESA DE JESÚS: 1982, 85), en comparación con la vida “celestial”,<sup>2</sup> “la vida verdadera” (SANTA TERESA DE JESÚS: 1982, 85), a la que un ser humano puede acceder sólo después de la muerte. Por lo tanto, el fallecimiento ya no representa el final de la existencia, sino el principio de la vida auténtica en la Gloria de Dios. En cuanto a la vida terrestre, ésta encuentra un sentido gracias a la búsqueda de aquella futura libertad y debe caracterizarse por un *Camino de perfección*.<sup>3</sup>

La segunda película del cineasta belga Fabrice du Welz, *Vinyan* (2008), evoca esta concepción mística y representa la vida terrestre como un verdadero calvario.<sup>4</sup> Jeanne, su heroína, no quiere abandonar la idea de volver a encontrar a su hijo desaparecido en Tailandia durante el tsunami. Tanto su relación con la muerte, como el viaje que emprende con su marido hacia lo más profundo de una selva misteriosa e inquietante, donde tendrá que enfrentarse a distintas pruebas, recuerdan los escritos de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz. Si estas referencias intertextuales permiten una comprensión coherente del personaje, al dar una dimensión existencialista a la

---

<sup>1</sup> Santa Teresa de Jesús empleó varias veces la palabra, como, por ejemplo, en el capítulo 21 de *Vida*: “Considero algunas veces cuando una como yo, por haberme el señor dado esta luz con tan tibia caridad y tan incierto el descanso verdadero, por no haberlo merecido mis obras, siento tanto verme en este destierro muchas veces, ¿qué sería el sentimiento de los Santos?” (SANTA TERESA DE JESÚS: 1982, 85). Sin embargo, el hecho de considerar la vida terrestre como un destierro no es propia de los autores místicos del siglo XVI. Como lo puntualiza Menéndez Pelayo, Avicébrón, en el siglo XI, ya concebía el mundo “como cárcel y destierro” (MENÉNDEZ PELAYO: 1956, 155).

<sup>2</sup> En el poema “Glosa del Mismo”, San Juan de la Cruz opone la “vida celestial” a la “vida mortal” (SAN JUAN DE LA CRUZ: 1982, 111).

<sup>3</sup> Título de la segunda obra de Santa Teresa de Jesús. Este libro propone una reflexión por la salvación de los hombres y por merecer, el día de su muerte, la vida verdadera.

<sup>4</sup> Recordemos que *Calvaire* fue el título del primer largo metraje de Fabrice du Welz (2005).

búsqueda de Jeanne que va más allá del mero deseo de encontrar a su hijo perdido, hacen también que la puesta en escena acabe por representar un espacio mental, lo que podría ser el origen de la naturaleza fantástica de la película. En efecto, en el corazón del género de *Vinyan*, se encuentra la particularidad de la obra de du Welz, es decir esta relación entre búsqueda mística y maternidad. Si la maternidad, como temática, no es nueva en el cine fantástico, la intertextualidad mística podría permitir a *Vinyan* no sólo ser el último título de una larga lista de películas que trataron de la maternidad, sino representar sobre todo un final que echa una luz nueva sobre las obras que la precedieron.

Al principio de *Vinyan*, la pareja franco-británica formada por Jeanne y Paul Bellmer –Emmanuelle Béart y Rufus Sewell– parece vivir exiliada en Tailandia. No están ahí de vacaciones, ni realmente por el trabajo, y las explicaciones que dan durante una fiesta para explicar su presencia en Asia son más bien oscuras. Sin embargo, esa misma noche, se produce un incidente que lo explica todo. Mientras se proyecta un documental que expone la situación de los niños que viven en la selva birmana, Jeanne pide el mando para rebobinar la cinta y volver a la imagen de un niño, de espalda, que se aleja de la cámara. Está convencida: se trata de Joshua, su hijo que desapareció seis meses antes en el tsunami y cuya muerte todavía no puede aceptar. La situación de la heroína en Tailandia evoca por lo tanto la de un exilio, no impuesto por razones políticas, sino que ella se impone a sí misma y a su marido, en la medida en que regresar a Inglaterra y a su existencia normal sin su hijo le es imposible. Sin embargo, la estancia prolongada de la pareja en Asia subraya metafóricamente los sentimientos de Jeanne, exiliada de su vida auténtica que depende totalmente de su maternidad consumida. La posibilidad de que su hijo haya muerto o los riesgos que corre al adentrarse en la selva con mafiosos que le prometen llevarla hasta Joshua a cambio de mucho dinero, no tienen importancia: sigue deseando reunirse con su hijo, vivo o muerto. Los sentimientos de la heroína parecen reflejarse en estos versos de San Juan de la Cruz:

Esta que yo vivo  
es privación de vivir;  
y así es contino morir  
hasta que viva contigo.  
Oye, mi Dios, lo que digo,  
que esta vida no la quiero;

que muero porque no muero.<sup>5</sup>

La vida que lleva Jeanne no le da la sensación de vivir. La soledad la caracteriza y el mundo es un infierno representado por el barrio de prostitución donde la heroína busca informaciones sobre el comercio de niños blancos, o por Kho Payam, la casa del mafioso Thaksin Gao, primera etapa del viaje de la pareja, donde matan y prostituyen tanto como en la ciudad. En ese mundo, las diferencias entre vivos y muertos se vuelven borrosas. De hecho, Thaksin Gao organiza una ceremonia durante la cual se encienden velas que, gracias a globos, se elevan hacia el cielo para ayudar a las personas que murieron violentamente a acceder al paraíso. Si algunos muertos siguen frecuentando la tierra sin alcanzar el más allá –la palabra *vinyan* se refiere a ellos–, otros seres vivos comparten las mismas aspiraciones que los fallecidos y no disfrutan más de su existencia. Es durante esta ceremonia que Thaksin Gao pide a Jeanne que encienda una vela por él, mientras que ella pensaba al principio que se lo proponía por su hijo. Thaksin Gao es *vinyan*, tanto como lo son las víctimas del tsunami o la propia Jeanne.

El deseo de la heroína, al reunirse con su hijo, consiste en alcanzar aquella vida celestial, la paz interior y un conocimiento esencial a propósito de la condición humana. Su viaje cobra por lo tanto una dimensión iniciática y espiritual. Formado por cinco etapas,<sup>6</sup> evoca las siete moradas del castillo del alma de Santa Teresa de Jesús.<sup>7</sup> Recordemos que la última corresponde a la luz divina, al centro del alma, lo más íntimo entre el alma y Dios, lo que constituye la base de la existencia humana. Para acceder a aquel conocimiento, el ser humano debe pasar por las seis otras moradas e ir de las tinieblas a la luz divina. Del mundo infernal ya comentado, Jeanne tiene que enfrentarse a distintas pruebas en cada etapa para acercarse al objeto de su búsqueda, concretamente a los niños salvajes que pueblan la selva. A lo largo del viaje, sus acompañantes la estafan, le roban, tiene que aguantar la violencia de su marido ebrio, el hambre y el cansancio, la visión de muertos sangrientos... Sin embargo, estas pruebas evocan también los escritos de San Juan de la Cruz. Para el santo español, el viaje espiritual no

---

<sup>5</sup> “Coplas del alma que pena por ver a Dios” en San Juan de la Cruz (1982, 107). Podemos también pensar en el poema de Santa Teresa de Jesús, “Vivo sin vivir en mí”: “Vivo sin vivir en mí/Y tan alta vida espero,/Que muero porque no muero” (SANTA TERESA DE JESÚS: 1957, 735).

<sup>6</sup> La primera etapa consiste en la casa de Thaksin Gao. En la segunda, éste presenta a Jeanne a un niño asiático como si fuese Joshua, esperando vendérselo. En la tercera, Jeanne y Paul están en un pueblo abandonado en el que sus acompañantes les roban antes de abandonarlos. En la cuarta etapa, en medio de la selva, la pareja conoce a dos ancianos que viven con niños salvajes. Hambrienta, Jeanne pide arroz a los niños que se burlan de ella. Por fin, en el templo abandonado, se encuentran con numerosos niños salvajes e inquietantes.

<sup>7</sup> Una teoría que Santa Teresa de Jesús expone en su obra *Moradas del castillo interior*.

se realiza en un castillo interior,<sup>8</sup> sino en las tinieblas de un desierto, hasta llegar a la cumbre de una montaña donde se accede al conocimiento de Dios. El viaje tiene valor de una purificación interior que consiste en desprenderse de todas sus posesiones, en abandonar todos sus deseos para alcanzar la *nada*, es decir nuestro *yo* verdadero que estriba exclusivamente en el deseo de Dios: «Para venir a poseerlo todo,/no quieras poseer algo en nada» (SAN JUAN DE LA CRUZ: 1982, 85).<sup>9</sup> San Juan de la Cruz representa este procedimiento místico como una “Noche oscura”<sup>10</sup> durante la que una luz interior guía al ser humano. En cada etapa de su viaje, Jeanne se desprende – voluntariamente o no– de todas sus posesiones: su dinero, sus cuadernos de dibujo, los objetos personales de su hijo, e incluso su marido. La fotografía de Benoît Debie da también un aspecto tenebroso al viaje de la pareja. Cuando salen de Kho Payam, el cielo se nubla rápidamente. La bruma domina mientras el barco se adentra en la selva. Cuando los dos personajes caminan por la jungla, el sol aparece, pero los árboles frondosos impiden que su luz les alcance del todo. En el templo abandonado, la oscuridad es casi total y sólo un pasaje vertical deja penetrar la luz solar. Jeanne sube por allí para alcanzar el objeto de su búsqueda, en una escena final durante la que dirige por fin el rostro hacia el sol y su luz divina y apacible.<sup>11</sup> Desde el infierno terrestre y para lograr la vida verdadera simbolizada por este último plano, Jeanne habrá tenido que atravesar otro infierno, donde tuvo que renunciar a todo lo que constituía su antigua vida, su antigua identidad. El viaje iniciático fue también circular y es significativo notar que el largo pasillo del templo, al final de la película, recuerda la calle central y recta del barrio de prostitución, que Jeanne recorre al principio, cuando decide ir a buscar a su hijo.<sup>12</sup>

El parecido que acabamos de subrayar entre los dos decorados, recuerda el pasaje simbólico que separa los dos mundos que delimitan el viaje emprendido por Jeanne. Ya que este viaje es ante todo espiritual, la puesta en escena saca provecho de espacios que metaforizan el desarrollo psíquico de la heroína. En efecto, Fabrice du Welz define su

---

<sup>8</sup> Aunque, en ciertos poemas, volvemos a encontrar el centro teresiano : “de mi alma en el más profundo centro!;/[...]/Matando, muerte en vida la has trocado” (SAN JUAN DE LA CRUZ: 1982, 101).

<sup>9</sup> “Subida del monte Carmelo” (SAN JUAN DE LA CRUZ: 1982, 85). De nuevo, un poema de Santa Teresa expresa una idea similar: “quien a Dios tiene/nada le falta:/sólo Dios basta” (SANTA TERESA DE JESÚS: 1957, 739).

<sup>10</sup> Título de un poema de San Juan de la Cruz.

<sup>11</sup> Fabrice du Welz y Benoît Debie califican esta luz de “Un éblouissement” (Un deslumbramiento), la traducción es del autor (DU WELZ: 2009).

<sup>12</sup> Del mismo modo, en el templo, la luz que llega por arriba, a través de un pasaje donde aparece un niño que Jeanne confunde con Joshua, recuerda la ceremonia en la playa, durante la cual las luces que simbolizaban a los muertos, se elevaban hacia el cielo.

película como “un espace mental [...] (le film est) contaminé lentement par quelque chose [...] absorbé par le mental”<sup>13</sup> (DU WELZ : 2009). El hecho de que la imaginación de Jeanne pueda apoderarse del relato explica lógicamente que las situaciones presentan cada vez más una dimensión inquietante e irrealista, sin ser, no obstante, puramente maravillosas. Esta ambigüedad permite considerar *Vinyan* como una película fantástica, en el sentido que Tzvetan Todorov da a este género:

Dans un monde qui est bien le nôtre, [...] se produit un événement qui ne peut s’expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l’événement doit opter pour l’une des deux solutions possibles : ou bien il s’agit d’une illusion des sens [...] et les lois du monde restent alors ce qu’elles sont, ou bien l’événement a véritablement eu lieu [...], mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous [...]  
Le fantastique occupe le temps de cette incertitude [...] Le fantastique, c’est l’hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturelle (TODOROV: 1970, 29).<sup>14</sup>

La importancia de la mirada de Jeanne –y de su subjetividad– queda subrayada por el primerísimo plano de sus ojos cuando examina la imagen del niño de espalda. “It’s Joshua. It’s him”, decide ella en ese momento, una decisión que se basa en una percepción personal, poco convincente y que, sin embargo, va a arrancar todo el relato. Este montaje de campo/contracampo pone de relieve el poder que tiene Jeanne sobre las imágenes: parece ver en ellas cosas que los otros no ven. De hecho, un poco más tarde, Paul examina la misma imagen –el desglose entre la imagen y el primerísimo plano de sus ojos es idéntico–, sin tener ninguna reacción. Del mismo modo, el encuadre cinematográfico adopta a veces el punto de vista de Jeanne para metaforizar el vínculo fundamental entre el texto fílmico y su heroína, como, por ejemplo, en el pasillo de la casa donde tiene lugar la fiesta. Jeanne está allí sola y, de repente, el contracampo nos presenta a un niño delante de la imagen, en blanco y negro, de una anciana que ocupa todo el encuadre. La falta de explicación en el momento –se trata del hijo de los propietarios de la casa que está delante de una fotografía colgada en la pared–, da más impacto al plano, lo que subraya cuánto el niño y la fotografía han llamado la atención de la protagonista. La visión de ancianos con niños se repetirá en la selva, tal y como

---

<sup>13</sup> “Un espacio mental [...] algo contamina poco a poco la película (...) es absorbida por el mental”. La traducción es del autor.

<sup>14</sup> “En un mundo que es el nuestro [...] se produce un acontecimiento que las leyes de ese mismo mundo familiar no pueden explicar. El que percibe el acontecimiento debe elegir entre dos soluciones posibles: o se trata de una ilusión de los sentidos [...] y por lo cual las leyes del mundo quedan lo que son, o el acontecimiento ha tenido lugar de verdad [...], pero esta realidad es regida por leyes que desconocemos [...] El fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre [...] El fantástico es la duda que uno que sólo conoce las leyes naturales, experimenta ante un acontecimiento aparentemente sobrenatural”. La traducción es del autor.

una escena onírica mezclará a personajes en blanco y negro con otros en color. De nuevo, Paul pasa delante de las mismas fotografías sin mirarlas realmente ni sin ningún efecto de montaje que subraye cualquier relación entre su percepción y las imágenes. Si la mirada de Jeanne determina el texto fílmico y lo convierte en la descripción del desarrollo de un “espacio mental” en el que interviene una imaginación nutrida por lo que ve en las imágenes y en las que se proyecta, la heroína puede también percibir la realidad como una imagen. La fotografía lo demuestra cuando, al principio de su viaje, mientras está en un coche, Jeanne intercambia una mirada con niños que caminan en sentido contrario. El grano del contracampo de los niños es similar al formato 16 mm – un vínculo se establece, por supuesto, con el documental– e indica así que la representación de la realidad diegética quedará determinada por la imaginación de la heroína.<sup>15</sup>

Sin embargo, el espacio mental de Paul parece intervenir también en el contexto preciso de secuencias oníricas que ponen de relieve su preocupación por la amplificación del sentimiento materno de Jeanne. En el primer sueño, la heroína se encuentra con su hijo, pero éste no tarda en aparecer desfigurado, lo que no modifica en absoluto la actitud cariñosa de su madre. A partir de este momento, Joshua se ve sustituido en las secuencias oníricas por niños sin rostros y con aspectos terroríficos. No obstante, vuelve en el último sueño para contar a su madre que, el día del Tsunami, su padre le permitió salir. Los remordimientos de Paul, su miedo a que Jeanne descubra la verdad, pueden explicar que el personaje perciba la fuerza del sentimiento de su esposa como una amenaza.<sup>16</sup>

En este sentido, la secuencia final es también contaminada por el espacio mental de Paul puesto que, además de poner en escena situaciones con las que ya soñó, aporta un desenlace simbólico a su posible pulsión suicida cuyo origen estribaría en sus remordimientos. Notemos que Jeanne provoca el momento más sangriento de la película, repitiendo la frase que pronunciaba en el último sueño: «*You let him go*». Por lo cual podríamos pensar que, al final, fue el espacio mental de Paul que contaminó toda la película –ya que no se limita, como pensábamos al principio, a las secuencias oníricas– en vez del de Jeanne, pero no hay que olvidar que el último plano nos presenta también la realización del deseo de la heroína –cuando su marido ya no se la puede

---

<sup>15</sup> El ralenti y la banda sonora donde las palabras pronunciadas por los niños sustituyen el ruido del motor, determinan también el plano como subjetivo.

<sup>16</sup> “*You let him go*”, reprocha Jeanne a Paul. Por supuesto, esta situación onírica puede expresar también los remordimientos de Paul por haber aceptado la muerte de Joshua, al contrario de su esposa.

imaginar–, el acabamiento de un proceso místico que ha ocupado toda la película.<sup>17</sup> Una explicación lógica sería que Jeanne conocía la verdad desde el principio y aprovecha – en su imaginación o en la realidad– la presencia de los niños salvajes para vengarse. Otra sería que, en este mundo diegético, los espíritus de dos personajes pueden entrar en contacto e incluso fusionar.<sup>18</sup> Concretamente, Jeanne habría descubierto el secreto de Paul y realizaría su deseo, desempeñando el papel que él le quiere atribuir, al mismo tiempo que ella da el último paso hacia el desenlace de su búsqueda mística. Esta ambigüedad enunciativa muy compleja, gracias a las preguntas sin respuestas que suscita, asegura la dimensión fantástica de *Vinyan*. Sin embargo, las varias comprensiones que la puesta en escena de este espacio mental –de uno o varios propietarios– acepta, amplifican el impacto provocado por el plano final que propone una imagen misteriosa e inquietante de la maternidad.

El enigma de Jeanne estriba en su sentimiento materno que cobra una dimensión fantástica gracias al vínculo establecido con una búsqueda mística porque ésta, en *Vinyan*, no tiene como objetivo encontrar a Dios, como es el caso con los místicos españoles del siglo XVI,<sup>19</sup> sino vivir una experiencia materna que permita a la heroína poner un fin a su exilio espiritual y acceder al conocimiento esencial que proporciona el bienestar paradisiaco representado por el último plano de la película. Se trata por supuesto de una maternidad “total”<sup>20</sup> que, según la referencia a San Juan de la Cruz ya comentada, se puede realizar solamente después de liberarse de todo vínculo terrestre, incluso del recuerdo del propio hijo que, a lo largo de la película, Jeanne ha borrado de su memoria. Es lo que se transparenta en su cuaderno de dibujos, en el que el rostro de

---

<sup>17</sup> Recordemos que la imagen onírica de Jeanne rodeada por niños amenazadores, puede ser una premonición de Paul. Sin embargo, esta imagen inserta elementos en color en una fotografía en blanco y negro, como el plano subjetivo –debido a Jeanne– del niño en el pasillo delante de la foto de la anciana. En este sentido, no podemos afirmar al final que Paul ha enunciado las secuencias oníricas, a pesar de lo que dejaba suponer el texto fílmico.

<sup>18</sup> Todorov cita este fenómeno como una particularidad del género fantástico. “Pour que deux personnes se comprennent, il n’est plus nécessaire qu’elles se parlent” (Para que dos personas se comprendan, ya no es necesario que se hablen), la traducción es del autor (TODOROV: 1970, 123).

<sup>19</sup> La mística no es forzosamente religiosa. Bruno Borchet la define así: « Elle fait prendre conscience, à l’aide de tout ce qui est en soi, que tout est un, un univers, un tout organique où tout est à sa place. Cette façon de voir est abstraite, et donc imprécise. Mais elle pourrait donner une vision du paradis: tout est un, sans séparation entre le bien et le mal, entre soi et l’autre, entre le corps et l’esprit. Tout est bien. Et l’amour semble être le fondement de tout, le lien de cet ensemble, le cœur de cet organisme” (Permite tomar conciencia, gracias a todo lo que uno tiene en sí mismo, que todo es uno, un universo, un conjunto orgánico donde todo está en su lugar. Esta manera de ver es abstracta y, por lo cual, imprecisa. Pero podría dar una visión del paraíso: todo es uno, sin separación entre el bien y el mal, entre el otro y sí mismo, entre el cuerpo y el espíritu. Todo está bien. Y el amor parece ser la base de todo, el vínculo de este conjunto, el corazón de este organismo). La traducción es del autor (BORCHET: 1998, 18).

<sup>20</sup> Adjetivo que usa Bruno Borchet para calificar la experiencia mística (BORCHET: 1998, 18).

Joshua se convierte en una mera sombra. Lo entendemos también a través de las secuencias oníricas en las que, lo hemos dicho, siluetas infantiles o niños sin rostros sustituyen rápidamente al hijo. Es significativo notar que es solamente cuando Paul la viola, que Jeanne vuelve a visualizar a Joshua. Este niño va relacionado demasiado con el marido y el mundo infernal que la heroína quiere abandonar. Recordemos que Jeanne dice a Paul que Joshua se parece mucho a él –“Your eyes, Paul. Sometimes, you look just like him”. Además, durante el viaje, el marido lleva una camisa roja, del mismo color que la camiseta que Joshua llevaba el día de su desaparición. En la fotografía de una selva cuyo cromatismo está cada vez menos saturado, el color rojo resalta más y recordamos así mejor su presencia en el barrio de prostitución donde, antes de la escena de violación, el color ya iba relacionado con una representación malsana de la sexualidad. Una sexualidad de la cual, por supuesto, nació Joshua. Por otra parte, el nombre del hijo –en hebreo, Joshua significa «Dios salvador»– subraya la dimensión mística de la búsqueda de Jeanne. Al convertirse en la madre de niños salvajes, sin identidad y que no tuvo que procrear, la heroína accede a la esencia de la maternidad.<sup>21</sup>

Más que de la presencia fantasmal de los niños en la selva, la dimensión fantástica de *Vinyan* procede de esta representación misteriosa y peligrosa de la feminidad. Ya durante el viaje en barco, una anciana queda asustada al ver en Jeanne algo que los demás no perciben ni entienden. Su sentimiento materno es semejante a la salvajería de la naturaleza birmana, como parece enseñárnoslo el montaje en campo/contracampo del primerísimo plano de los ojos de Jeanne y de la orilla frondosa del río, mientras el barco en el que viaja, se adentra en la selva.<sup>22</sup> La heroína entra en simbiosis con el lugar –de hecho, Fabrice du Welz define el espacio mental de *Vinyan* como «orgánico» (DU WELZ: 2009). Si este fenómeno se verifica a nivel psicológico, se nota también en el hecho de que su cuerpo entra en contacto con los elementos naturales y sobre todo el agua, la tierra y, por consiguiente, el barro. Desde sus primeros planos, la selva se caracteriza por la bruma y un aspecto húmedo. Es significativo, por supuesto, recordar que Joshua

---

<sup>21</sup> El fenómeno es aún más impactante teniendo en cuenta que Emmanuelle Béart interpreta a Jeanne. Actriz famosa y, al mismo tiempo, representante de un cine de autor exigente, Béart interpretó numerosos papeles de madres. La actriz opina que “Dans les autres rôles, c’était plutôt des femmes amantes, des femmes maîtresses, la femme prenait souvent le pas sur la mère. Celle-là (Jeanne), c’est une *mère mère*” (En los otros papeles, eran más bien mujeres amantes, la mujer se adelantaba a la madre. Esta (Jeanne) es una “madre madre”), la traducción es del autor (METZELARD: 2008, 54). El recuerdo de todos esos papeles y la comparación que se establece con Jeanne –en el sentido en que, en *Vinyan*, la “madre” aparece por fin liberada de la “mujer”–, dan más fuerza al desenlace de la búsqueda de la heroína de du Welz.

<sup>22</sup> Un desglose idéntico a la escena ya comentada del visionado del vídeo. Podemos considerar que, en las dos escenas, ocurre lo mismo: la selva nutre la imaginación de Jeanne y ésta se proyecta en ella.



se ahogó y que, desde el principio del viaje, vemos a niños bañarse o quedarse a la orilla. Mientras Jeanne camina por la jungla, se ensucia con barro, el mismo barro que recubre el cuerpo de los niños salvajes y que recuerda la muerte provocada por el encuentro entre la ola del Tsunami y la tierra. De hecho, en el último plano, los niños desnudan a Jeanne y untan su cuerpo de barro, como una ceremonia iniciática que simboliza el acceso de la heroína al mundo que buscaba, posiblemente el más allá. Este plano hace eco con la primera escena de la película, en la que Jeanne sale del mar, de un agua demasiado limpia que se opone al barro final. Entre las dos imágenes, hubo el contacto con la selva que permitió a la heroína alcanzar una maternidad salvaje, liberarse de su vida anterior y así acceder al conocimiento de una verdad existencial. Al elegir una frase que pudiera ser clave para entender su obra, Fabrice du Welz propuso una cita de Samuel Johnson –“He who makes a beast of himself gets rid of the pain of being a man”<sup>23</sup> (BOSWELL: 1835, 55)– que el plano final de *Vinyan* ilustra maravillosamente.

Si se suele considerar *Vinyan* como una película fantástica, los recuerdos que el espectador conservó de la obra conciernen, ante todo, a la heroína, percibida como uno de los personajes femeninos más logrados del cine reciente. Por supuesto, el hecho de tratarse de una madre que se niega a aceptar la muerte de su hijo, puede explicar el impacto del personaje sobre el público. No obstante, Fabrice du Welz no propone una visión tradicional de la maternidad. Por la radicalidad que caracteriza las decisiones de Jeanne, por la ambigüedad de sus motivaciones provocada por un sistema enunciativo complejo y enigmático, la representación de la maternidad en *Vinyan* no es solamente trágica, sino también inquietante. Como ya lo hemos dicho, proponer historias terroríficas a partir del tema de la maternidad no es nada nuevo. Desde el gran clásico de Roman Polanski, *Rosemary's Baby* (*La semilla del diablo*, 1968), hasta títulos recientes –*Saint-Ange* (Pascal Laugier, 2004), *A l'intérieur* (Alexandre Bustillo, Julien Maury, 2007), *El orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2008) etc.–, siempre se consiguió el terror representando la maternidad como un sentimiento tan fuerte que se asemeja a la locura y hace que las heroínas acaben por matar o no duden en enfrentarse con muertos. La Jeanne de du Welz corresponde a estos criterios y, en este sentido, se añade a una ya larga lista de heroínas. Sin embargo, no es solamente un personaje más, sino que, gracias a la lectura mística que permite *Vinyan*, parece ser clave a la hora de entender la

---

<sup>23</sup> “El que se convierte en bestia, se libera del dolor de ser hombre”. La traducción es del autor.

fascinación que provocan todas estas representaciones de la maternidad. Al hacer de una experiencia materna “total” la condición necesaria para acceder al conocimiento de la verdad humana, objetivo vital de la búsqueda mística, Jeanne propone motivaciones que puedan explicar a las otras heroínas sin perjudicar su dimensión misteriosa, ya que esta experiencia es puramente femenina, no tiene nada que ver con la paternidad y da por ello un poder a las mujeres al que los hombres no tienen acceso. Por otra parte, el dolor profundo de Jeanne, que no procede solamente del duelo negado de su hijo, sino también, lo hemos visto, de la sensación de un verdadero exilio espiritual, le confiere, a pesar de todo, una humanidad a la que todos los espectadores se pueden identificar. Gracias a su intertextualidad mística y a la noción de exilio, *Vinyan* va más allá de sus referentes cinematográficos. La creación de un personaje femenino inquietante y, al mismo tiempo, emocionante, le permite ser considerado como una nueva etapa importante del cine fantástico.

### **Entrevista con Fabrice du Welz<sup>24</sup>**

- Es posible entender tu película como una búsqueda mística. Por otra parte, dijiste que “las búsquedas existenciales y radicales [...] me interpelan y orientan el cine que profundizo”.

**F du W.** Sí, ofrecen un esquema psicológico interesante para los personajes. En el caso de *Vinyan*, quise rodar una película con una voluntad feroz de arriesgarme y enfrentarme con cosas que me extrañaban un poco: la selva, la logística, el hecho de no tener forzosamente el presupuesto apropiado para este tipo de película... Para mí, era una manera de vivir algo que fuera de orden místico, o, en todo caso, que me cambiara. Me di cuenta de que ya no era para nada el mismo después de *Vinyan*. Además, tenía la voluntad de rodar una película que fuera lo más experimental posible, con una poesía que dependiera de una búsqueda, quizá mística, en todo caso identitaria, y que llevara a los personajes hacia otro estado. Por fin, quise hacer una película mental que arrancara con un postulado muy realista y y que fuera contaminada por el fantástico, cuyo final fuese la expresión, la materialización de las fantasías de los personajes, particularmente de Jeanne. En el desarrollo del personaje, hay una dimensión mística: vuelve a encontrar a su hijo en la muerte, multiplicado infinitamente. Sin embargo, más allá del misticismo, para mí, es una búsqueda poética. No quiero intelectualizarlo, me parece

---

<sup>24</sup> Entrevista realizada en París el 12 de mayo de 2009.

forzosamente reductor, limita muchísimo, sobre todo en el caso de *Vinyan* que es más una película “de sensaciones”. De hecho, hay en ella cosas que no comprendo. Por ejemplo, la escena del arroz me daba mucho miedo y no sé por qué. Ahora, hay gente que ve en ella muchas cosas. Mejor, pero no es una escena que creé intelectualmente.

- A propósito del género fantástico de la película, ¿qué escena lo ilustra mejor?

**F du W.** Diría que es cuando navegan río arriba. Van hacia la muerte, penetran otro mundo. Ella va, por amor y por búsqueda, del mundo de los vivos hacia el mundo de los muertos, para ir a por su hijo. Llega un momento en que la frontera entre el mundo de los vivos y el de los muertos se vuelve muy borrosa. Lo encuentro fascinante. El fantástico de ahora tiene más que ver con el terror, pero no hay esta voluntad en *Vinyan*. Su fantástico se parece más al de Nicolas Roeg, o incluso el de Buñuel, en el sentido en que el deseo de los personajes se adelanta a la realidad.

- Sin embargo, nada indica explícitamente que Jeanne ha penetrado el mundo de los muertos.

**F du W.** No, nada lo indica. Quizá hubiera debido ser más explícito. Pero no deploro nada de la película.

- Has dicho que quisiste filmar un espacio mental, particularmente el de Jeanne. No obstante, el espacio mental de Paul parece intervenir también.

**F du W.** Debe intervenir de todas maneras porque la película trata también de la derelicción de la pareja y de la liberación de los dos personajes. Paul se libera porque se da cuenta de que ha perdido a su esposa y que la única alternativa posible es la muerte, una muerte dada por el objeto del deseo de Jeanne, es decir los niños. Ella, gracias a la muerte de su marido, se libera y puede volver a encontrar esta especie de locura surrealista, concretamente su hijo multiplicado infinitamente, en una relación totalmente regresiva.

- Por otra parte, hay una frase de Samuel Johnson –citada por Hunter S. Thompson en *Fear and loathing in Las Vegas*– que te gusta citar: “El que se convierte en bestia se libera del dolor de ser hombre”. ¿Piensas que esta frase ilustra el final de *Vinyan*?

**F du W.** Me gusta mucho esta frase. En todo caso, ilustra el cine que intento rodar. *Calvaire*, era lo mismo.

- Ya que quisiste filmar un espacio mental, ¿por qué incluir secuencias oníricas?

**F du W.** Siempre vi las secuencias oníricas, sobre todo al principio, como una especie de premisa de lo que iba a pasar. Quise que el espectador entrara en algo que

dependiera de *La inquietante extrañeza*. Al principio, hay esta especie de sueño con el chaval y la lluvia que cae sobre ella... Nunca se define realmente como un sueño y, si lo es, no se sabe a quien pertenece...

- Sin embargo, el espectador lo puede atribuir a Paul ya que, en el plano precedente, vemos al personaje pensativo y mirando la imagen del niño de espalda.

**F du W.** Siendo muy honesto, te diré que me faltaban unos planos. Fue una especie de arreglo, en el montaje... Entre lo que uno quiere hacer de verdad y lo que uno trae del rodaje, sabes... Hay que lograr montarlo de la manera más coherente posible. No obstante, en otro sueño, en el que Paul expresa violentamente su dolor, seguido por los planos muy extraños en los que los niños con las máscaras rodean a Jeanne, y por la escena de violación, el enredo me parece formar un vínculo poético entre los dos personajes. Paul machaca a Jeanne como un loco, intentando que vuelva a la vida, mientras que ella ya mira hacia otra parte, hacia su hijo que visualiza claramente. Estamos en algo que, a mi parecer, cristaliza la película.

- La segunda parte de la película tiene muchísimos menos diálogos que la primera. En estas condiciones, ¿qué elemento se encarga de la evolución de la pareja?

**F du W.** La confrontación con el entorno. La selva se convierte en su espacio vital. Es casi una metáfora de su psicología. La hostilidad del entorno es una materialización de sus neurosis, de su psicología enfermiza, de su radicalidad cada vez más desmedida. Se concibió la construcción escenográfica de manera muy orgánica. Es el caso del templo con esos hoyos en el suelo, con una humedad total...

- Con Benoît Debie, filmasteis la selva con muy pocos colores.

**F du W.** Desaturamos poco a poco la fotografía. Me gustaba mucho tener un entorno lujuriente, pero desaturado, casi en blanco y negro. Ya habíamos hecho un poco lo mismo al final de *Calvaire*. Veo en ello mucha belleza y, al mismo tiempo, sigue siendo muy realista visualmente. Pienso que Benoît Debie tiene cualidades de fotógrafo evidentes y que tiene una relación muy acertada con lo real, incluso lo real fantaseado, sublimado o alterado... No hay efectos marcados. Como en *Calvaire*, hay una verdadera armonía.

## **Bibliografía**

- BORCHET, B. (1998): *Les mystiques*, Paris, Philippe Lebaud.
- BOSWELL, J. (1835): *The Life of Samuel Johnson, Johnsoniana*, London, John Murray, volume six, part XXVII.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1956): *La mística española*, Madrid, Afrodisio Aguado (Clásicos y maestros).
- METZELARD, S. (2008): “Emmanuelle Béart: ‘On tire de la maternité une force redoutable’”, *Marie France* (10-2008), p. 52-56.
- SAN JUAN DE LA CRUZ, edición de Jiménez Lozano, J. (1982): *Poesía*, Madrid, Taurus (Clásicos).
- SANTA TERESA DE JESÚS, edición de Moron Arroyo, C. (1982): *Textos fundamentales*, Madrid, Taurus (Clásicos).
- , edición de Santullano, L. (1957): *Obras completas*, Madrid, Aguilar.
- TODOROV, T. (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil (Points).

## **DVD**

- DU WELZ, F. (2009): *Vinyan*, Paris, Wild Side Vidéo.